

Considerações finais

Considerando que os quadrinhos comerciais procuram, em geral, refletir a mentalidade de sua época e legitimar o *status quo* (VIANA, 2005), entendemos que a humanização do árabe a partir do sofrimento, mostrando o sujeito separado da nação terrorista, marca uma transição nos valores hegemônicos da sociedade norte-americana, sendo possível no contemporâneo entrever um discurso conciliatório entre essas duas identidades nacionais antes tão binariamente opostas.

Com as novas forças políticas, o movimento pelos direitos civis e a exposição do multicultural, a realidade americana passa, hoje, por transformações significativas no que diz respeito a visibilidade das identidades dissidentes. Considerando que a produção midiática é voltada para a obtenção de lucro e, portanto, almeja um público cada vez mais abrangente, o que podemos observar nesse contexto é a busca por um ideal de diversidade.

No centro de nossas análises para identificar o papel da identidade árabe na cultura midiática norte-americana, *Kamala Khan* se destaca pela popularidade comercial de sua revista solo e pela autenticidade de seu discurso em relação ao hibridismo e à integração. Como constatamos a partir da análise de seu arco de origem, essa nova *Ms. Marvel* se estabelece através de estratégias políticas multiculturais, como uma ressignificação da identidade árabe nas produções norte-americanas.

Ao longo de nossa análise, acompanhamos o processo de integração de *Kamala Khan* desde seu pertencimento contraditório, passando por sua insegurança identitária e necessidade de se disfarçar, até o ápice de sua assimilação, quando consegue conjugar e harmonizar em seu corpo etnicamente diverso as expectativas de sua cultura de origem (na história, quase sempre representado pela esfera do privado, pela família e pelos preceitos de sua religião) com os valores hegemônicos do Ocidente, seu local de destino (representados na trama pela esfera pública, pelo sistema de ensino norte-americano, pelos interesses democráticos e libertários e pela moralidade dos super-heróis).

Como forma de cultura dominante, a mídia se vincula às identidades hegemônicas, mas é nas infiltrações da dissidência que o hibridismo atua. Apesar de regulados por padrões

de dominação, os espaços conquistados pela diferença se sobressaem no contemporâneo. Já que não nos cabe pensar em binarismos, num contexto tão disperso e fragmentado quanto o pós-colonial, são mesmo essas estratégias de infiltração, que procuram harmonizar as diversidades ao invés de substituir um modelo dominante por um marginal, que se sobressaem no contemporâneo, é uma guerra por posições culturais, como aponta Hall (2011b).

Nesse sentido, embora afirmemos, a partir das análises que a construção de *Kamala Khan* como personagem árabe ainda se vincula a certos aspectos menos palpáveis e menos evidentes do Orientalismo (SAID, 2003), devemos destacar também os diversos pontos em que essa representação rompe com o discurso orientalista.

Para se enquadrar como super-heroína, *Kamala* precisa se associar a muitos dos valores norte-americanos e a moralidade ocidental, mas também pudemos identificar na sua constituição como personagem uma outra forma de representar a mulher do mundo árabe, rompendo com a fobia e com o fetiche ao considerar as identidades dessas mulheres para além de sua religião, recorrendo às suas subjetividades e especificidades como sujeito ao invés de promover uma representação segundo os preceitos de uma religião. *Kamala* não se enquadra no fetiche das dançarinas do ventre, pois não se caracteriza como uma super-heroína sexualizada, nem tão pouco se enquadra no ideal da mulher recatada, coberta de corpo inteira por uma burca.

Considerando o discurso como uma construção histórica, cultural e social, defendemos que sua formação deve sempre ser percebida dentro de um contexto, dentro de circunstâncias temporais específicas. Com efeito, *Kamala* é uma personagem publicada a partir de 2014, posicionada durante o que descrevemos aqui como um momento de integração e defesa dos valores ditos democráticos tão caros a constituição dos EUA como nação. Nesse momento de integração, relacionado por possibilidades e condições ao posicionamento público do presidente norte-americano da época, Barack Obama, a representação de uma super-heroína de ascendência muçulmana (mesmo com todas as suas concessões para se infiltrar na cultura ocidental) aparece afinada com os interesses hegemônicos, ao mesmo tempo que constitui-se como uma representação *outra*, o que reforça a história como um campo de disputas e conflitos.

Referências

BHABHA, H. K. (2003). **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

ESCOSTEGUY, A. C. D. (2001). **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latinoamericana. Belo Horizonte: Autêntica.

FOUCAULT, M. (2013). **A arqueologia do saber**. 8.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FOUCAULT, M. (2012). **Microfísica do poder**. 25. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra.

FOUCAULT, M. (2011). **A ordem do discurso**. 21ed. São Paulo: Loyola.

HALL, S. (2011a). **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A.

HALL, S. (2011b). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Edição Atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG.

KELLNER, D. (2001). **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. São Paulo: EDUSC.

MS. MARVEL #01. (2014-2015). New York: Marvel Comics. Mensal.

MS. MARVEL #02. (2014-2015). New York: Marvel Comics. Mensal.

MS. MARVEL #03. (2014-2015). New York: Marvel Comics. Mensal.

MS. MARVEL #04. (2014-2015). New York: Marvel Comics. Mensal.

MS. MARVEL #05. (2014-2015). New York: Marvel Comics. Mensal.

SAID, E. W. (2003). **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso.

VIANA, N. (2011). Breve história dos super-heróis. In: VIANA, Nildo; REBLIN, Iuri Andréas (Org.). **Super-heróis, cultura e sociedade**. São Paulo: Editora Idéias e Letras.

VIANA, N. (2005). **Heróis e super-heróis no mundo dos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé.

O REGIME AUTOGRÁFICO: A NEGOCIAÇÃO ENTRE A NARRAÇÃO E A PLASTICIDADE NOS QUADRINHOS

The autographic regime: the negotiation between narration and plasticity in comics

El régimen autógrafo: la negociación entre la narración y la plasticidad en los cómics

Maria Clara da Silva Ramos Carneiro

Tradutora e professora do Curso de Francês da UNEB, Doutora em Teoria Literária pela UFRJ com pesquisa sobre histórias em quadrinhos, Mestre em Literatura Francesa pela UFRJ. Colaboradora do Groupe de Recherche sur le Neuvième Art (Sorbonne).

E-mail: kaminquase@gmail.com

Resumo

A partir das concepções elaboradas por Genette (2010) dos regimes alográfico e autográfico sob os quais funcionam as obras de arte, observou-se que, nas histórias em quadrinhos, há predominância do regime autográfico. Apresento os pressupostos dessas ordens, uma negociação entre a narração e plasticidade entrelaçadas na tessitura da página em quadrinhos a partir do supracitado Genette, Dürrenmatt, Groensteen, Mao, Sterckx e de comentários dos autores Gerner, Katchor e Ware.

Palavras-chave: história em quadrinhos, autografia, narração, plasticidade, grafiação.

Abstract

From the concepts formulated by Genette (2010), alographic and autographic regimes, under which the works of art function, It was observed that, in comic books, there is the predomiance of the autographic regime. I present the presupposition of such orders, a negotiation between narrative And plasticity intertwined in the texture of the page of the comic books from the aforementioned Genette Dürrenmatt Groensteen, Mão Sterckx And comments of authors Gerber, Katchor And Ware.

Key words: comics, autography, narration, plasticity, graphiation

Resumen

A partir de los conceptos desarrollados por Genette (2010) de los regímenes alográfico y autográficos en las que trabajan las obras de arte, se observó que, en los cómics, hay un predominio del régimen autógrafo. Traigo los supuestos de estas órdenes, una negociación entre la narración y la plasticidad entrelazan en la página de cómics desde ya mencionados Genette, Dürrenmatt, Greonsteen, Mao, Sterckx y comentarios de los autores Gerner, Katchor y Ware.

Palabras-clave: cómics, autografía, narración, plasticidad, grafiación.

Introdução

A história em quadrinhos é uma linguagem autônoma, que pode pertencer ao gênero narrativo, transversal também à literatura, ao cinema e outras linguagens. Mas também guarda uma camada de significância do significante sem significado da pintura abstrata ou do significante dobrado sobre si, a autorreferência poética ou metalinguística do signo: como na definição dada por Jakobson sobre o signo estético, o fato de ser autorreflexivo. Como uma escrita, é o fato de um signo repetir-se e de diferir-se no espaço que a faz estabelecer-se como um sistema de signos, e é na combinação desses signos que se tece os sentidos (Daures, Derrida, 2016, 1996). À diferença da escrita, o quadrinho tem, em sua forma plástica, uma evidência maior da materialidade da página, que o abstracionismo da letra tende a fazer desaparecer diante dos olhos.

Assim, duas ordens funcionam nos quadrinhos: a ordem narrativa, da qual participa elementos verbais e visuais, passíveis de serem recontados, narrados e adaptados para uma outra linguagem, e a ordem plástica, que contém os elementos puramente estéticos sem uma significação clara, o signo estético por excelência (autorreflexivo, voltado para sua própria materialidade). Por ser um objeto material, um livro, que pode reproduzir-se sem desnaturar sua forma, ele estaria inserido no que Goodman (*apud* Genette, 2010) chamou de regime alográfico. Porém, ao mesmo tempo, essa reprodução por ser desnaturada na transformação do processo material, como redução da cor ou na tradução para outra língua, posto que até mesmo a escrita dos textos inseridos nos quadrinhos tem uma característica autográfica, é possível ver a mão do autor, uma presença ali. Essa presença do autor, chamada “grafiação” pelo teórico Philip Marion (1991), coloca as histórias em quadrinhos entre os dois regimes pressupostos por Goodman, os quais aqui apresento a partir de Genette, que reformulou as noções de autografia e alografia para inquirir sobre a obra de arte e a ideia de original. Primeiramente, portanto, abordarei essas noções de autografia e alografia, para em seguida apresentar alguns exemplos em que a negociação entre os dois regimes impõe questões de tradução e reprodução de uma obra em quadrinhos.

O regime autográfico

Töpffer foi o primeiro a postular que a escrita nas histórias em quadrinhos deveria ser majoritariamente autográfica (*cf.* Dürrenmatt, 2013). Assim, nos quadrinhos, a ordem plástica, que também participa da ordem da narração, é uma camada de significante que pode tender ao excesso, transbordar o significante para além do sentido do texto – da narrativa – que se lê ali. Já no meio da crescente era tipográfica, Töpffer preferia deixar sua caligrafia no texto para realçar a natureza de desenho de sua “literatura em estampas”.

Ben Katchor, também quadrinista, define-se “escritor autográfico” (em inglês, “*autographic writer*”). Esse tipo de *escritor*, segundo Katchor (2014), “preocupa-se com a qualidade expressiva de sua letra de mão, através da escrita e do desenho”. Autográfico é o regime em que a noção de autenticidade seria relevante, definida pela “historia da produção de uma obra”; o regime alográfico seria aquele em que todas as cópias de determinado original e tantos os exemplares possíveis são validos como obra (Genette, 2010, p. 30)

Um texto escrito tem elementos reproduzíveis para além de sua manifestação “originária” (o manuscrito, por exemplo), sem que haja perda de sua qualidade. Assim, os traços desse texto transcendem esse objeto e se manifestam em múltiplos objetos. Essa multiplicação não desvaloriza o objeto replicado nem sua réplica, pois ambas coincidem nos mesmos traços básicos – cada manifestação, porém, será sempre imanente; o que transcende é o que pode ser reproduzido. Uma pintura, por outro lado, se distingue ao ser única; sua reprodução, a segunda manifestação (a cópia do falsário) desnatura o objeto. Tais objetos carregam como traço primordial a história de sua produção. No regime alográfico, portanto, se cria uma obra “ideal”, que transcende diversos objetos físicos (a realização da notação)¹. Para o regime autográfico, a obra é sobretudo imanente; sua notação não é um objeto ideal, porque a cada realização haverá um objeto diferente.

A descrição de um objeto é sua denotação verbal, não o objeto em si (Genette, 2010, p. 214). Essa descrição é

¹ Não por acaso, Leibniz advogava que a tipografia seria a melhor forma para a matemática pois eliminaria erros de raciocínio: a grafia à mão desencadeia um universo de impressões, desvios, atos falhos (Conversas com D. Crippa, historiador e filósofo da matemática).

a indicação que transcende a essa obra; mas somente pela manifestação (imaneente) que haverá o objeto. A história em quadrinhos é um objeto com capacidade de reprodução, mas a alteração da forma do livro pode alterar sua significância. Um texto é “puro” tanto em sua manifestação quanto na sua possibilidade de transcendência. Os quadrinhos poderiam ser classificados no grupo das obras “mistas”, “recorrendo as vezes às propriedades da língua e daquelas (figurativas, decorativas, conotativas) das artes gráficas, como indica bem o próprio termo ‘caligrama’” (Genette, 2010, p. 197), seu original não é importante para compreender a obra – em geral, o “original” nem é a obra, mas um fragmento do processo da obra.

A conjunção das duas ordens de significância: a narração e a plasticidade

A tradução de uma língua para outra também pode implicar outras alterações em sua forma. Uma redução e reprodução de uma obra autográfica só poderia ser pela via do conceito. Mas retomemos a autografia de Katchor: ele se refere à importância dessa marca da mão que escreve que subsiste em sua escrita; uma escrita *tout court* (e a presença do corpo do autor).

Will Eisner usa o termo “scan” (percorrer, perscrutar) para falar da operação realizada por um leitor ao se deparar com uma página de quadrinhos, e a pesquisadora Catherine Mao (2014), em sua tese sobre a autobiografia em quadrinhos, chama a atenção para a natureza dessa página: “Em uma história em quadrinhos, a extensão panóptica permite ao leitor de abraçar a página inteiramente com o olhar: esse último tem então sob seus olhos uma pluralidade de quadros, submetidas a uma lei de interdependência” (Mao, 2014, p. 394). O poético da história em quadrinhos para Mao estaria justamente quando o autor acentuaria o que liga esses elementos, colocando-os ao mesmo nível de relevância que a narrativa: quanto mais “ensimesmada” uma obra, uma resistência à transparência da página, mais tenderia à obra para um poético; em outras palavras, para Mao, quanto mais a grafiação (ou a autografia) é relevante para uma obra, mais ela se distancia do propósito puramente narrativo para colocar ostentar sua materialidade, ela em si. Ela usa o termo

“liens” que prefiro traduzir para “nós” fazendo uso do termo que cita Groensteen (1999), no caso para falar da tessitura entre imagem e texto. Ela ocorre nos mais diversos níveis do ato enunciativo de uma história em quadrinhos, a criação de uma “rede semântica”, “estruturada como um labirinto de nós interconectados” (Eco, 2010)².

Groensteen (1999) chama a atenção para uma “operação de tessitura [*tressage*]” na história em quadrinhos: “o estabelecimento de uma relação notável, para além dos laços de causa/consequência”; para além da relação entre as vinhetas, mas em toda a trama da página: a margem, o quadro, a figura, a letra. É o que ele chama de solidariedade icônica, cujos nós são inferidos pelo olhar do leitor, que “liga os pontos” entre o narrado, o mostrado e o grafado (i.e., a narrativa que se desprende da sequência imago-verbal, os efeitos estéticos e a presença mais ou menos perceptível da mão do autor).

Para Pierre Sterckx (2005), essa tessitura configuraria uma figura retórica da silepse, chamando a atenção para a conjugação de duas ordens na página, a da narrativa e a da plasticidade. Inclui acima, à essa ordem o “grafado”, como uma terceira ordem, uma referência à grafiação de Marion (1999), cuja especificidade merece um maior prolongamento (outro artigo?), e parte da mostra de Gaudrault (*apud* Marion, 1999). Sterckx, por sua vez, para explicar essa relação entre a ordem da narração e a ordem plástica analisa um quadro do autor de quadrinhos Möbius, em que um rapaz *à la* Tintin habita diferentes ordens heterogêneas sobre um mesmo espaço, um plano e um alto relevo. Segundo o ensaísta, essa página de Möbius herda de dois distintos pintores: Dalí, representativo, figurativo, e Kandinsky, que trabalha a superfície, concluindo que a história em quadrinhos como um todo seria em si uma silepse, a figura que faz acordar dois elementos aparentemente dispartes sem um conectivo aparente. No caso dos quadrinhos, faz concordar o ato narrativo – elaborado através da enunciação verbal ou gráfica, conduzido pela distribuição de ações em uma cronologia – e a plasticidade, que carrega em si uma construção semântica, signo muitas vezes puramente estético, “ensimesmado”.

² Labiríntica ou, simplesmente patchwork, os “nós” evocam o vocabulário barthesiano da costura de um texto (1976).

Entre a tipografia e a caligrafia

Em *Contre la bande dessinée* (“Contra as histórias em quadrinhos”), livro bem estranho de quadrinhos sobre quadrinhos, Jochen Gerner (2008) apresenta uma espécie de escrita: textos e desenhos que parecem tipografados, compondo-se linha a linha, justificados ao longo das páginas. Um quadrinho que se faz escrita, e uma escrita que parece sair do desenho. Como no trecho apresentado na figura 1, o personagem é feito da mesma matéria do texto: ambos surgem da mesma tinta que macula o papel. Da tinta (“ink”, em inglês) e da superfície do papel vem um balão, onde lemos uma “fala”. “A maneira de integrar a tipografia é importante; a letra, como que fazendo parte do desenho, também. Isso cria uma fronteira bem maior entre o que é dito e o que é mostrado visualmente” (Cf. Carneiro, 2015).

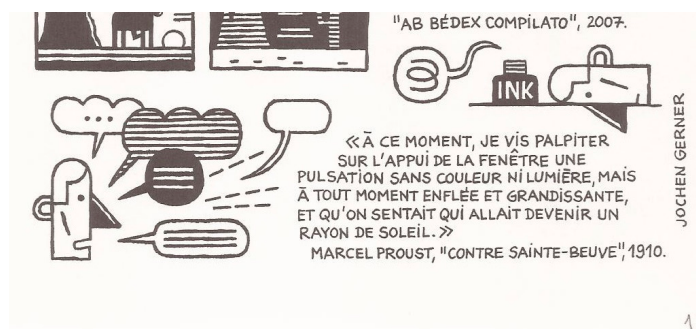
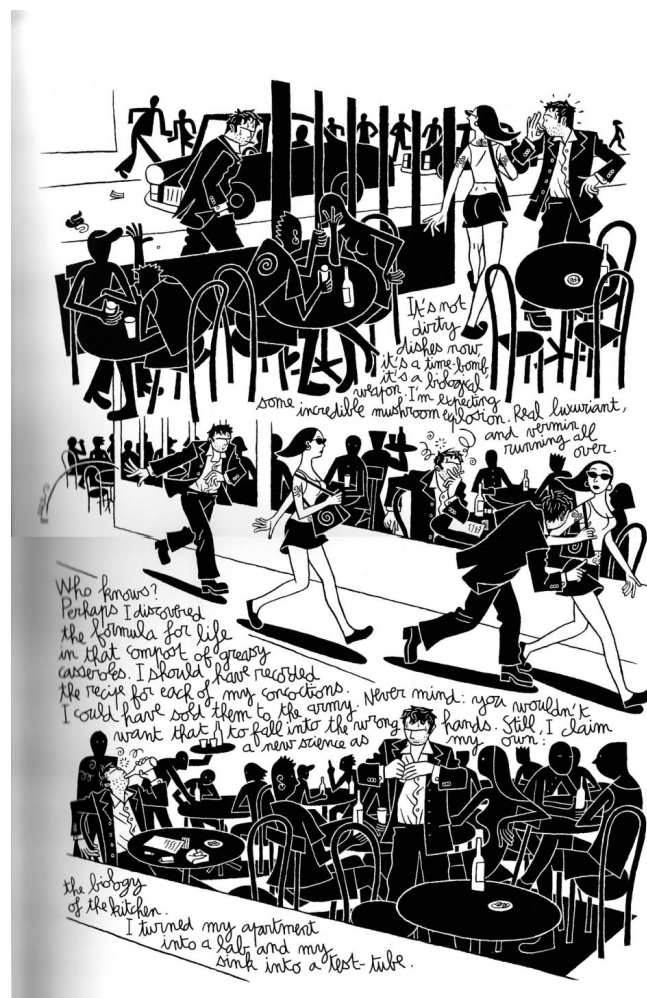


Fig. 01: Jochen Gerner, *Contre la bande dessinée*. Duas imagens de “autorretratos” entre duas citações por escrito, uma citação visual e sua assinatura

Muitos outros autores farão de suas caligrafias parte de seu trabalho, mesmo quando essas tipografias são (aparentemente) triviais. André Dahmer, autor da série *Malvados* (2001-), optou desde cedo por uma tipografia tão transparente quanto possível. O padrão pré-fabricado da fonte *Verdana*, do Word, tão pobre em marcas “de autor”, faz coro com o traço simplificado de seu desenho. Essas escolhas alinham-se ao seu projeto de um texto “forte”, de alta expressividade, realçado pelo desenho pouco expressivo, “mal desenhado”, “simplório”. Caminhando em outro sentido, David Mazzucchelli faz um exercício de estilo ao ilustrar com

uma grafia diferente o discurso de cada um dos personagens de seu *Asterios Polyp* (2009), materializando em balões e letras distintas suas diversas vozes. Em outra instância, a sinuosidade do desenho de Patrice Killoffer casa perfeitamente com a sinuosidade de sua letra (fig. 02). O texto vai se compondo junto ao desenho, criando uma conexão pela forma, não pelo sentido: em seu *676 aparições de Killoffer* (2010), a prosa que vai se encaixando à beira da narrativa em desenho é mais uma reflexão geral sobre os acontecimentos mostrados, não um recitativo que elucide os fatos. Um monólogo interior, que é exibido como se desprendesse do desenho.



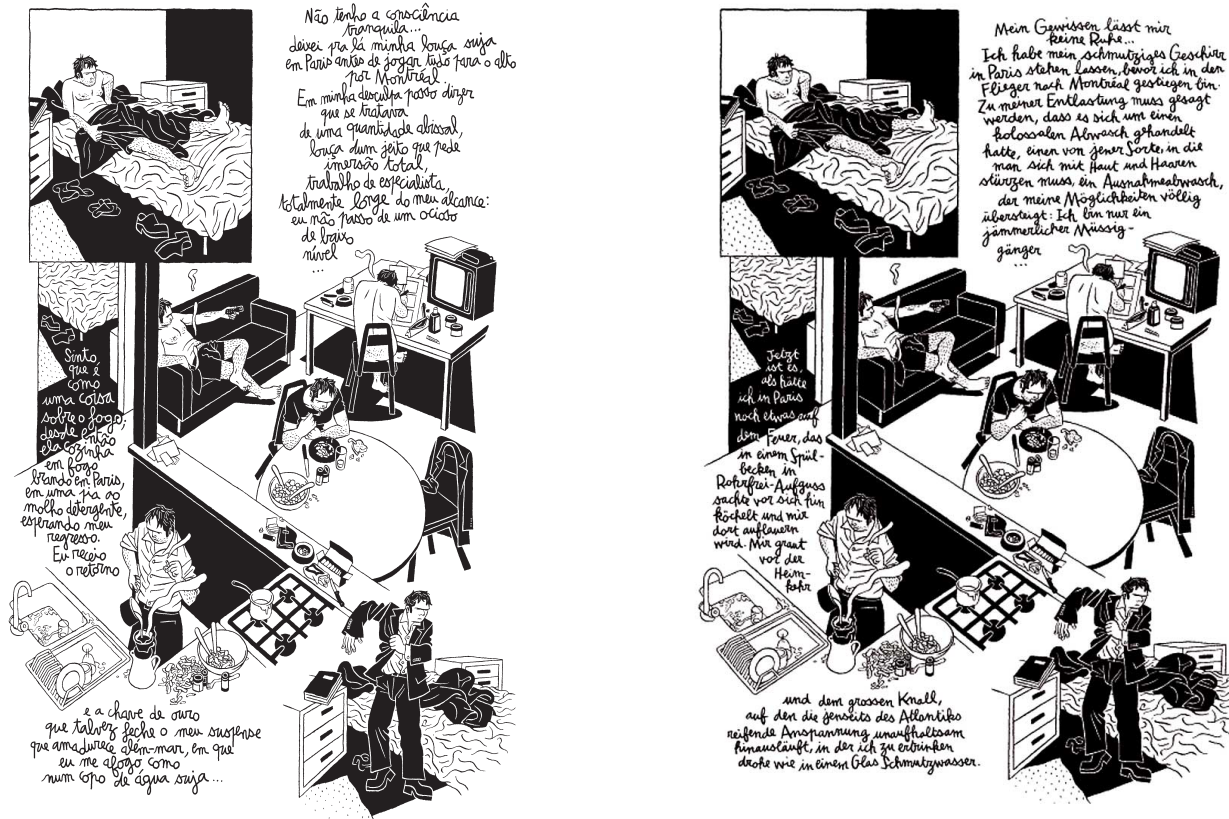


Fig. 02, 03: 676 Aparições de Killoffer em inglês, alemão e em português do Brasil

Tal interdependência entre o desenhado e o falado demonstram o pressuposto com o qual eu compartilho de que “é a mesma linguagem: as palavras e o desenho se interpenetram” (Autheman *apud* Dürrenmatt, 2013, p. 27). Não é, no entanto, a meu ver, uma interdependência entre a matéria “escrita” e a matéria “desenhada” sobre a página. Tanto o que está escrito quanto o que está desenhado são visíveis sobre o papel, fazem imagem. A pesquisadora Anne-Marie Christin (2012), historiadora da escrita, postulou que, na verdade, a escrita é uma imagem, como abordarei mais adiante. A interdependência seria de duas ordens de significação: a ordem do visível e a ordem do verbal. A ordem do visível engloba o desenho, a escrita desenhada. Ela é imanente, pois depende do material em que se insere. A ordem do verbal

é tudo aquilo que pode transcender àquele material: o que pode ser descrito e narrado, i.e., o que pode ser verbalizado ou reinterpretado pelo signo linguístico. Nem tudo no desenho pode ser verbalizado, assim como nem tudo o que se diz pode se transformar em imagem³.

A teórica da escrita e das imagens retoma o postulado de Paul Klee a respeito da pintura (a arte não representa o visível, ela o torna visível”, *apud* Christin, 2012), e escreve: “A escrita não representa a fala, ela a torna visível.”. A escrita já é em si mestiça de palavra e de imagem: por *palavra*, Christin diz no sentido *do que pode ser falado*, o que transcende pela “voz”; por *imagem*, ela explicita o *visível*, o tangível. Por

³ Como disse o Millôr: “Uma imagem vale mil palavras, mas vai dizer isso com uma imagem”.

muito tempo, propagou-se que a palavra escrita seria meramente uma *reprodução da fala*. Porém, como ela demonstra, a forma da escrita não deveria ser desprezada. A crença da escrita como um sistema que “representa” os sons, escondeu, por muito tempo, sua bastardia. Seu horror por ser imagem pode ser percebida naquela história antiga, aquela briga entre os que declamam a Palavra divina para tentar conquistar os “adoradores de imagens”. Nos quadrinhos, por sua vez, essa suposta “rivalidade” entre o fazer-ver e o dar-a-imaginar são constitutivas da página, e o “dizível” não está puramente no que está *escrito*, pois o que se vê também narra.

O conjunto todo conta na produção tanto do sentido (o significado, a mensagem) quanto do prazer sensorial (que passa pelo corpo; não é “ideal”, é carnal, material). A ordem do visível carrega essa dupla função de narrar (produzir a ideia de sucessão narrativa) e mostrar (produzir efeitos estéticos em seu leitor/observador). A caligrafia ou a tipografia também estão ali para serem vistas: elas também podem ter tanto apelo estético quanto o desenho.

Para Chris Ware (2010), não seria simplesmente a grafia que se casa com o desenho: “Penso que as histórias em quadrinhos são uma espécie de escrita com imagens”. Ao dizer isso, Ware não quer subjugar o desenho à escrita. Ao contrário, entende que ambos integram-se um ao outro. Não se “completam”, numa ideia lírica do tipo almas gêmeas, e tampouco é a escrita que coloniza a imagem. O que esses e outros autores buscam demonstrar é que a escrita é também imagem, do mesmo modo como a imagem também se escreve.

A escrita é uma imagem

A escrita nasce na imagem, dela e da palavra. Os alfabetos, por sua vez, são o mais alto grau de abstracionismo, a tipografia de “rusticidade sumária” tendendo a transformá-lo em signos invisíveis, transparentes, enquanto o manuscrito torna opaco: a letra à mão guarda o “universo infinitamente” da caligrafia (Christin, 2012, p. 14).

Em *Adriano Olivetti: un secolo troppo presto*, Marco Peroni e Riccardo Cecchetti usam os tipos da máquina de escrever para *insistir* nas marcas definindo o personagem biografado. É uma obra com um casamento do *tipo* (iterável, que se repete) e o *gráfico* (o aparentemente único, feito à mão); é a biografia



Fig. 04: Biografia de Olivetti, por Peroni e Cecchetti

do conhecido engenheiro dono do império de máquinas de datilografar). Olivetti nos é apresentado pelo desenho de seu rosto calcado em fotos e pela reconhecível forma da letra de suas máquinas. Todos esses elementos “mecânicos” se transformam em uma simulação de pintura.

Uma obra perfeitamente autográfica seria, assim, uma pintura: um trabalho marcado por um senso de forte importância ao original. Suas reproduções, em telas ou papel, nunca traduzem perfeitamente o senso de textura e de volume, importantes na apreciação de seu original. Seu contrário, o regime alográfico, permite que uma mesma obra

seja reproduzida, multiplicada em objetos distintos, e todas essas cópias carreguem o mesmo valor (seja ele de qualquer ordem, monetário, afetivo) de seu original.

A experiência de apreciação é única e nuancada: cada objeto é único, assim como é a sua relação com aquele que o observa. Porém seu *script* (o “verbalizável”, ou sendo mais técnica, aquilo que transcende de uma produção originária da pena ou do computador de seu autor para ser recontado em qualquer outro suporte, material ou verbal) é passível de ser multiplicado sem que as propriedades principais sejam perdidas. Sobre o *manuscrito* de um autor, paira apenas a aura curiosa da história daquela produção: o *fetice* de poder aproximar-se da figura fantasmada de um *Autor*, mas não é a mesma necessidade de quando vamos ao museu tentar perceber as pinceladas de Van Gogh.

Em quadrinhos, alguns autores (ou seus editores) optam por uma grafia mecânica. Seja uma fonte criada a partir da sua própria letra, digitalizada e vetorizada para ser usada em qualquer idioma, seja uma fonte já existente, específica para uso neste trabalho – ainda que não tenha sido criada sob medida para ele. Isso se deve a vários fatores, o mais óbvio sendo a possibilidade de produzir obras com muito mais rapidez. O sentido de “autografia”, no entanto, permanece: o movimento da mão continua sendo importante na construção e na reprodução daquela obra.

Nos quadrinhos, seu objeto-veículo – o livro, a página, a tira – pode ser reproduzido sem a perda de suas propriedades constitutivas (como o regime alográfico se caracteriza), mas, ao mesmo tempo, a mão do autor não é transponível para uma “tradução”. O supracitado Killoffer, por exemplo, reescreveu todo o seu livro na tradução para o português (fig. 06 e 07). A edição de um livro em quadrinhos estrangeiro, sobretudo nessas obras com caráter autográfico pronunciado, engendram um trabalho de copistas medievais quando a mão do autor da obra primeira não está disponível.



Fig. 06 : 676 Aparições de Killoffer em francês e em português, a mesma página

Quadrinhos são feitos para serem reproduzidos: o “original”, a matriz seria irrelevante para o seu observador. Mas quanto mais “difícil” sua “tradução”, seu transporte de uma língua para outra, de um suporte para outro (digital/impreso; da revistinha à coletânea capa dura), mais importante seria o aspecto autográfico de uma determinada obra: a autografia é imanente, e todas as proporções e decisões implicadas em sua cópia original importam.

Seguem⁴ aí três edições de *Lucille*, de Ludovic Debeurme, que preza muito pela escolha de sua letra – inclusive esse livro alterna o discurso “oral” e o “escrito” (o diário e as cartas

⁴ Anedota burocrática: uma cópia de diploma de estudos no exterior, autenticado no cartório estrangeiro, tendo recebido selo de reconhecimento da embaixada brasileira no país de origem, pode ser aceito como documento “original” por universidade brasileira? Perdi um mês telefonando para universidades no Brasil inteiro com essa questão, todos se recusando a aceitar “a cópia do diploma”, mesmo se já reconhecido...

No país de origem, os cartórios se recusavam a “autenticar” um original. Até que a Dona Áurea (só podia ter esse nome), funcionária de uma das universidades, me respondeu: “se o selo é original, a cópia é original”.

da moça) com diferentes caligrafias. Você pode observar aí “original”, publicada pela Futuropolis na França, a primeira tradução, feita pela TopShelf nos EUA e a brasileira, pela Barba Negra. O catatau (pavê, como dizem os franceses) era impossível de ser refeito pelo próprio autor, e cada editora estrangeira optou por uma técnica diferente. Conseguem distinguir o que é “manual” e o que é tipografado?



Fig. 08, 09, 10: Lucille, de Ludovic Debeurme. Em francês, inglês (tipografia) e traduzido e le-
treinado para o Brasil

O quadrinho é uma escrita

Temos aqui, portanto, dois regimes de composição: uma página de história em quadrinhos prescinde de seu original, pode ser reproduzida à exaustão. Porém, como ocorre no regime alográfico, não é possível reduzir tudo ao significado, ao conteúdo, por assim dizer, o que pode ser, repetindo, verbalizado, contado de uma outra forma. Relatar a narrativa não traz o que está materializado graficamente. Referências visuais, como a perversão da *linha clara* feita por Daniel Clowes em *Wilson*, ou apelos estéticos – como o expressionismo de David B. em seu *Epilético*. Ou a simples

admiração dos efeitos próprios às histórias em quadrinhos (o espaço em branco entre os quadros marcando elipses de tempo e a própria quebra desse paradigma – vide a fig. II, de Winsor McCay, impossível de ser verbalizada, cinematografada: seu dispositivo gráfico está em jogo, não dá para reproduzir de outra forma). Podemos tentar descrever esses efeitos, mas falharíamos muito mais do que com um objeto em que marcas visuais importem menos. Quando lemos em voz alta um texto literário, há menos “perdas”. Se nos atemos a apenas olhar as imagens, podemos perder dados significativos da história. São duas ordens diferentes que funcionam de forma independente e integrada ao mesmo tempo.

Fig. II: “Como ele escapou da borda”, Winsor McCay, 1904

Aquela clássica definição de *comics* por Scott McCloud, de “justaposição de elementos pictóricos e outras imagens em sequência”, falha no sentido de esquecer, justamente, que não são apenas os elementos imagéticos que contam, mas sim o conjunto como todo. Aliás, eu poderia dizer que um poema também é uma disposição de frases em sequência... Se eu tivesse *the guts*, diria que, na verdade, há mais do que “justaposição”... Haveria *sobreposição* de elementos transcendentes (o que se conta, o “alográfico”) e de elementos imanentes (o que se vê, os traços da mão de quem escreve). São elementos de duas ordens diferentes que estão sobrepostos na página: a ordem narrativa e a ordem plástica. A narrativa seria aquela que pede um arranjo sequencial de elementos narráveis: posso ver a página e contar o que vejo – e isso não importa o suporte, a mídia. Mas a ordem plástica é sempre imanente; embora possa reproduzi-la em milhares e milhões de exemplares, não posso transcrevê-la: as palavras não representam as imagens em si. Isso inclui, para além da escolha do suporte, os recursos gráficos e estilísticos do autor e, sobretudo, a marca mais ou menos visível de uma assinatura: o gesto da mão que escreve (Bennington & Derrida, Marion, 1996, 1991).

A tipografia do autor realça ao mesmo tempo a suposta neutralidade das letras e a marca da mão que desenha. É ali que a suposta “rivalidade” entre escrita e imagem se resolve, se abraça. E marcam, muitas vezes, o gênero do trabalho em si (das letras mais caligráficas às mais triviais, padrões).

Transparência e opacidade

Assim como o nome constando da capa (e dos contratos que precederam o livro), ou o uso da letra caligráfica ou mecânica, os vestígios da mão que desenhou aquela página não podem ser *narrados* (mesmo se o autor faz uso de um instrumento digital). Em sua analogia, Sterckx explica como a ordem plástica e a ordem narrativa se enlaçam na montagem da página sem um *a priori* que una ambos. A silepse não reduz nem um nem outro, mas reconcilia dois discursos aparentemente desconexos. Como menciona o supracitado Jochen Gerner, expande-se a fronteira entre o mostrar e o dizer, e os quadrinhos que apostam nesse abismo investem em um potencial poético de sua matéria.

Os efeitos de esboço e *desvios* das regras vão nos lembrar de que estamos diante de um objeto de papel, de um artefato, não apenas uma narrativa empolgante em que se espera uma resolução, um fim. É esse voltar os olhos, essa chamada da atenção para a materialidade da coisa que buscaríamos os autores mais enfocados na linguagem em si – na metalinguagem, na função “poética” de seu produto.

Como último exemplo, a linha-clara: escrita para uma comunicação imediata, reforçada pelo traço contínuo, firme e a cor chapada que salienta a *ausência de sombras*, tem em sua escolha estilística um viés ideológico. Hergé e seus sucessores programaram uma língua em que a mão do autor praticamente se escondesse para que a narrativa tomasse seu curso livremente: a grafiação é quase imperceptível, o objeto ainda tem marcas de autografia (a letra reconhecível de Hergé), mas tais elementos repetidos à exaustão tornaram-se tipos gráficos. Ele teria solidificado a ideia de personagens bem definidas pelo próprio contorno da linha, assim como o *caráter* delas é bem delineado. Essa forma é ideologicamente ligada à ideia de clareza *versus* obscuridade, o que reforçaria um pensamento maniqueísta dessas narrativas – o bem/evidente contra o mal/obsuro). Transformaram-na em quase uma língua transparente, em prol da narrativa. “Esquecemos”, por alguns momentos, que estamos diante de um papel, como não nos damos conta em uma leitura de um romance da materialidade da tipografia e da superfície de leitura (há “transparência” quanto mais “neutra” a fonte, maior a ênfase no decorrer da narrativa, apagando-se a interferência do sujeito enunciador). Quanto menos o desenho é marcado

de traços que nos dão a impressão de esboço, quanto mais virtuoso o desenho, maior transparência haveria.

Dessa forma, quando um quadrinho se faz língua, escola, modelo, os desvios da norma sobre sua gramática podem criar um efeito estético particular, um retorno à materialidade, uma lembrança da autografia da matéria. Chris Ware, por sua vez, nos traz personagens amorfos, ou ainda pior: Jimmy, seu pai e seu avô partilham o *mesmo* caráter *morfológico* (a forma, a aparência). São praticamente idênticos – tipos, caracteres, iteráveis. Mas os três têm muito pouca coisa em comum, se falarmos de personalidade (caráter *psicológico*). Seriam até incompatíveis uns com os outros. Outro traço da linha clara pervertida por Ware é a narrativa que não prossegue, notoriamente na repetição de quadros estendendo momentos em vez da elipse à la Hergé, marcando ações rápidas. À língua de Hergé, Ware introduziu outros recursos da linguagem dos quadrinhos para criar efeitos estéticos que deixam a página mais opaca, fazendo necessário olhar atentamente para ela, em vez de passar rápido pelas páginas na busca de uma resolução da história. Como uma escrita mais poética, mas ainda nos trazendo uma experiência de leitura.

Não é por acaso que o supracitado Gerner – autoproclamado ilustrador oulipiano e um dos mais engajados autores do OuBaPo (oficina de quadrinhos potenciais, para dizer a tradução do grupo um tanto complexo) tenha escolhido usar instrumentos parecidos para desenhar e escrever seu *Contre la bande dessinée*. Não se considerando um bom contador de histórias, suas obras em geral se dedicam a realizar estudos em quadrinhos (como listando onomatopeias de quadrinhos de aventuras, recobrando páginas inteiras de Tintin só para expor os elementos de violência que seu autor bom cristão não teria deixado serem tão visíveis...) Se pudesse, como ele mesmo diz sobre seu *Contre*, teria usado o mesmo pincel para letra e desenho. E foi preenchendo a página à medida em que pudesse deixar margens idênticas, como em um livrinho de ensaios. Se a gente ler cada página de longe ou miopicamente, pode até pensar que são só letrinhas. Essa resistência à transparência atravessa o trabalho de muitos autores contemporâneos, que é pelo efeito de esboço (grafiação), pela marca de sua mão (autografia), que apontam para o fato de que seus livros-objetos, embora reproduzidos editorialmente e obedecendo, por isso, ao regime alográfico, criam figuras de autorreferência que fazem essas obras mais marca-

das pela mão do autor, por sua assinatura. Impossibilitam, dessa forma, a transcendência completa do livro, que pode ser narrado, recontado, e traduzido, mas que deixa muitos rastros perdidos nessas adaptações, a camada importante de significância que são as marcas da mão do autor. Os efeitos estéticos dessa plasticidade também são uma forma de uma resistência poética: o artesanal, o feito à mão, no seio da era da extrema reprodutibilidade técnica. Para reproduzir esse traçado de sua letra, é preciso voltar no tempo dos copistas medievais, corrompendo a lógica de progresso da história, reforçando a materialidade do texto e destronando a metafísica de seu posto de detentora dos sentidos. Sendo os quadrinhos uma linguagem autônoma, a opacidade de seus efeitos estéticos, *i.e.*, a ostensividade da ordem plástica, a materialidade da página e o efeito de esboço que denunciam a presença de um autor, engendram uma forma verbo-visual com tendência mais autorreflexiva e poética; o contrário também pode ocorrer, em quadrinhos cuja transparência desses efeitos plásticos promove mais uma narrativa fluida e pouco marcada dos elementos de autor, fazendo desse objeto mais narrativo que plástico.

Assim, em quadrinhos, a palavra – a voz, o verbo – se faz imagem, com muito mais liberdade que as letras dos alfabetos. E se há uma grande ousadia nessa linguagem (os quadrinhos), não é a de rivalizar com a letra escrita, mas sim a de lembrá-la de que ela é sua irmã, todas as duas filhas da Palavra e da imagem.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. (1972). *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.
- BENNINGTON, G. & DERRIDA, J. (1996). *Jacques Derrida*. Tradução: SKINNER, A.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- CARNEIRO, M. C. S. R.. (2015). *A metalinguagem em quadrinhos: estudo de Contre la bande dessinée, de Jochen Gerner*. Tese de doutorado. UFRJ, 281 p.
- CHRISTIN, A-M. (org.) (2012). *Histoire de l'écriture*. Edição ampliada e revisada. Paris: Flammarion.
- DAURES, P. (2016). “A repetição como elemento narrativo nas histórias em quadrinhos”. In: Aranguri., L. & CANELA, V. G. ANTÍLOPE II. São Paulo, ago., pp. 23-33.
- DEBEURME, L. (2011). *Lucille*. Tradução de CARNEIRO, M.C.S.R e LENGRONNE, V.. São Paulo: Leya/Barba Negra.
- DÜRRENMATT, J. (2013). *Bande dessinée et littérature*. Paris: Classiques Garnier.
- ECO, U. (2010). *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation*. Tradução de SAUVAGE, H. Paris: Grasset.
- GENETTE, G. (2001). *L'Oeuvre d'art*. Paris: Seuil.
- GERNER, J. (2008). *Contre la bande dessinée*. Paris, L'Association.
- KATCHOR, B. (2014). Entrevista por e-mail, 1º de nov.
- KILLOFFER, P. (2010). *676 aparições de Killoffer*. Tradução de CARNEIRO, M.C.S.R.. São Paulo: Leya/Barba Negra.
- MAO, Catherine. *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013): Transgression, hybridation, lyrisme*. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Paris IV, 2014, 435 p.
- MARION, P. (1991). *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*. Louvain-la-neuve: Éd. Acadeia.
- STERCKX, P. (2005). “Bédé et art contemporain.” In: ARTPRESS n° 26. Spécial “Bande d'auteurs”. pp. 108- 115.
- WARE, C.. (2010). Entrevista feita por Klaire Lijn International. “Échanges avec Chris Ware”. 08 mar. 2010. Disponível em: <http://klarelijninternational.midiblogs.com/archive/2010/03/06/echanges-avec-chris-ware.html>. Acessado em 02/04/2017.

Últimas publicações do autor:

CARNEIRO M. C. S.R. (2015) Les quadrinhos?, la BD à la brésilienne. La Lettre du Bief (Bureau internationale du livre français) n° 96, França, p. 8 - 9, 01 mar.

CARNEIRO, M. C. S. R. (2013) A Crítica: Modos de Usar. Antílope, São Paulo, p. 29 - 35, 10 mar.

CARNEIRO, M. C. S. R. (2007) Cadernos brancos - Rodrigo Linares. Pequena Morte, www.pequenamorte.com, 06 nov.

CANEIRO, M. C. S. R. (2006) Roland Barthes e A preparação do romance. Lettres Francaises (UNESP Araraquara), v. 7, p. 161-172.